

CANTANDO PARA CONTAR: LA VIDA DE COLE PORTER EN *NIGHT AND DAY* (1946) Y *DE-LOVELY* (2004)

STEPHEN ROBERTS
University of Nottingham

Resumen:

Este capítulo considera el funcionamiento del biopic, y específicamente del biopic musical, a través del análisis de dos biografías filmicas que tratan la vida del compositor estadounidense Cole Porter. Mediante una comparación detallada de *Night and Day* (Michael Curtiz, 1946) y *De-Lovely* (Irwin Winkler, 2004), el capítulo contrasta el modo en que los biopics musicales hollywoodienses de los años 40 y los años 2000 narran la vida de los famosos. Se centra, en particular, en la relación que establece cada película con los “hechos” de la vida de su sujeto, sobre todo la homosexualidad de Cole Porter y el matrimonio de éste con Linda, y en el papel que desempeñan las canciones en la narración de esta vida.

Palabras claves: biopic; biografía filmica; musical; canción; Cole Porter; *Night and Day*; *De-Lovely*; homosexualidad.

Abstract:

This chapter considers the workings of the biopic, and specifically the musical biopic, by focusing on two film biographies of the American composer Cole Porter. Through a detailed comparison of the films *Night and Day* (Michael Curtiz, 1946) and *De-Lovely* (Irwin Winkler, 2004), it analyses the contrasting ways in which Hollywood musical biopics of the 1940s and 2000s narrate the lives of the famous. It focuses particularly on each film's relationship with the “facts” of their subject's life, especially Cole Porter's homosexuality and marriage to Linda, and on the role that the songs play in the telling of that life.

Keywords: biopic; biographical film; musical; song; Cole Porter; *Night and Day*; *De-Lovely*; homosexuality.

Las biografías filmicas, los biopics, nos recuerdan constantemente que entre una vida y su narración puede existir un abismo, un buen trecho entre el hecho y el dicho. Que un biopic nos cuente una vida de forma literal o verídica o que ni siquiera intente hacerlo así acaba por ser ilusorio. Como ha apuntado George F. Custen en su libro sobre las biografías filmicas de la época dorada del cine de Hollywood, los biopics son generalmente una distorsión, ya que transforman la vida del biografiado en una narración cuya importancia yace no tanto en su exactitud o fidelidad con los hechos como en su capacidad de entretener, en su función social así como también, según el

comentarista, en su impulso por crear e imponer una „ideological taxonomy of fame’ (una taxonomía ideológica de la fama).¹ Como género, además, los biopics mantienen sus propias convenciones, esto es decir, una serie de normas y reglas que ayuda a gobernar el modo en que éstos estructuran y cuentan sus historias, comprendiendo así desde la caracterización hasta la inclusión, omisión o exageración de ciertos aspectos de la vida biografiada.

En algunos tipos de biopics, tales convenciones se encuentran un tanto camufladas, mientras que en otros éstas yacen en la propia superficie de la película, llamando deliberadamente la atención del espectador. El caso más extremo de este último fenómeno lo representan los biopics musicales, esto es decir, aquéllos que cuentan la vida de un músico estructurando sus narraciones alrededor de su creación musical. Como han señalado Bruce Babington y Peter Evans, tales películas ni siquiera intentan contar la vida tal y como supuestamente se vivió. Tampoco nosotros, los espectadores, esperamos ni queremos que lo hagan así. Junto con „[the] pleasurable recognition of the uniquely individual’ (el placentero reconocimiento de lo excepcionalmente individual), estas películas nos proporcionan „[the] feeling that we are watching a familiar ritual, that beneath the surface differences of the individual films are recurrent narrative structures, motifs, characters, problems and even the same scenes taking place in different guises’ (la sensación de que estamos presenciando un familiar rito, de que bajo las diferencias superficiales que existen entre las películas individuales hay estructuras narrativas, motivos, personajes y problemas recurrentes, hasta la repetición de escenas bajo una variedad de disfraces).² Los biopics musicales, basados en las vidas de personas reales, deben contener referencias a hechos comprobables, a la vez que dejan también entrever, o incluso subrayan, su propio estatus ficticio. Como añaden Babington y Evans:

[The musical biopic] derives some sort of important authenticity from its relation to the factual that distinguishes it from the fictional backstage musical which it resembles, yet at the same time has much in common with the strategies of hagiography – lives of the saints – where reference to the real is controlled by the demands

¹ CUSTEN, George F.: *Bio / Pics. How Hollywood Constructed Public History*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1992, pp. 6-12 y 110-111 (p. 111). (Todas las traducciones del inglés al español han sido realizadas por el autor de este capítulo).

² BABINGTON, Bruce and EVANS, Peter William: *Blue Skies and Silver Linings. Aspects of the Hollywood Musical*, Manchester, Manchester University Press, 1985, p. 116.

of an ideal pattern. [...] The mythic figure operates with reference to a world of verifiable fact [...] but within a conventionalised narrative designed above all to highlight certain values, conflicts and resolutions.

(El biopic musical obtiene una cierta autenticidad importante a partir de su relación con los hechos, lo que lo diferencia de su parejo el ficticio musical de entre bastidores, mientras que, al mismo tiempo, tiene mucho en común con las estrategias formadas por la hagiografía – las vidas de los santos – donde las referencias a lo real están controladas por las exigencias de una pauta ideal. [...] La figura mítica opera con referencia a un mundo de hechos comprobables [...] aunque dentro de una narrativa convencionalizada destinada sobre todo a realzar ciertos valores, conflictos y resoluciones.)³

Los biopics musicales, en palabras de Babington y Evans, establecen sus verdades a través del uso de narrativas altamente „convencionalizadas’. Y las convenciones que gobiernan este tipo de película no son únicamente las del mismo biopic sino también, aunque en formas y grados distintos, las del musical.

*

Mi propósito hoy es analizar dos películas norteamericanas, la primera realizada en los años 40 y la segunda hace sólo un lustro, para revelar el uso que de la música – y, en cierto sentido, del formato del musical – hace el biopic musical al relatar una vida. Intentaré demostrar que el biopic musical constituye una versión especial de la biografía fílmica, ya que utiliza la música – especialmente las canciones – para representar los momentos más emocionalmente concentrados de la vida biografiada. No obstante, el reto y la estructura fundamentales tanto en el caso del biopic como en el del biopic musical son los mismos: en aquél, lo que impera es la selección de las vivencias conocidas o importantes del biografiado y la forma en que éstas se unen o enlazan, mientras que lo importante en los biopics musicales es la selección no sólo de las vivencias sino también de las canciones que las acompañan o ilustran, además de la unión o enlace entre cada una de estas vivencias y canciones.

Podría decirse que tanto los biopics convencionales como los musicales se parecen a las óperas, ya que están formados por arias (las vivencias trascendentales o las canciones centrales, respectivamente) y por recitativos (las vivencias menos

³ *Ibid.*, pp. 117-119.

importantes que enlazan las vivencias trascendentales o las canciones centrales, dotando a la obra de un sentido de progresión). El reto fundamental para estos dos tipos de película biográfica, por lo tanto, es saber seleccionar las vivencias y, en el caso del biopic musical, las canciones, entretejiéndolas o entrelazándolas para formar con todas ellas una narrativa global.

*

Las dos películas que he elegido son *Night and Day*, dirigida por Michael Curtiz para la Warner Bros. en el año 1946, y *De-Lovely*, realizada por Irwin Winkler para la Metro-Goldwyn-Mayer en 2004.

Ambas películas cuentan la vida de Cole Porter, autor de musicales teatrales de Broadway y de musicales cinematográficos de Hollywood, tales como *Paris* (1928), *The Gay Divorcee* (1932) y *Anything Goes* (1934), y de decenas de canciones populares de gran éxito pertenecientes al llamado „Great American Songbook’ (el Gran Repertorio Americano) y que incluyen „Night and Day’, ‘Let’s do it’, „I get a kick out of you’, „I’ve got you under my skin’, „My heart belongs to Daddy’ y „Begin the Beguine’.

En *Night and Day*, Cary Grant representa el papel de Cole Porter mientras que en *De-Lovely* está interpretado por Kevin Kline. La segunda película se refiere abierta e intencionadamente a la primera, lo cual da lugar a ciertos momentos de ironía y humor. De hecho, *De-Lovely* incluye una crítica satírica hacia el propio sistema hollywoodiense de los años 1930 y 40 que había dado origen a la película de Curtiz, crítica que llega a su punto álgido cuando, después de ver *Night and Day* en una sala de proyección privada en Hollywood, el Cole Porter de Kevin Kline pregunta a su mujer acerca de las razones que le hacen siempre volver a él, recibiendo la categórica respuesta: „Because he’s Cary Grant!’

*

El argumento básico de las dos películas es similar, aun si la cronología es necesariamente distinta. Ambas cuentan la vida de Cole Porter desde principios de su edad adulta en adelante, y mientras *Night and Day* cubre el período que media entre su decisión de abandonar la Universidad de Yale poco antes de la Gran Guerra y su

reconciliación con su mujer, Linda, hacia finales de los años 30, *De-Lovely* muestra los años entre el primer encuentro de Cole Porter con Linda, en el París de 1917, y la muerte de aquél, acaecida en 1964. Ambas películas tratan la ascensión de Cole Porter hacia el éxito, relatando este viaje a través de los musicales y las canciones que éste originó y escribió. Y ambas ubican en el centro de sus narrativas la relación del compositor con su mujer, Linda, relación que tuvo sus altibajos, incluyendo un período de separación que llegó a su fin al sufrir Cole Porter una caída de su caballo en 1937. Además, *De-Lovely* hace lo que *Night and Day* no pudo hacer desde el punto de vista cronológico, esto es, contar la vida de Cole Porter después de 1946, sobre todo la enfermedad y muerte de Linda y la subsiguiente mengua del apetito vital e inspiración musical de Cole.

He aquí, por lo tanto, dos biopics musicales que tratan la misma figura con sesenta años de diferencia, proporcionándonos la posibilidad de destacar y examinar ciertos puntos de contraste entre los años 40 y los 2000 concernientes a la forma de contar una vida, a la temática de los biopics, y, más especialmente, de los biopics musicales, y a las convenciones que gobernaron la biografía fílmica y los musicales en estas dos décadas. Pasaré ahora a considerar algunos de estos puntos de contraste.

*

El primero, y el más evidente, de ellos se refiere a la manipulación de los hechos en ambas películas. Aunque ya hemos visto que los biopics, y sobre todo los biopics musicales, a menudo mantienen una relación vaga con los datos vitales del biografiado, no hay duda – como señalaron Babington y Evans – de que a aquéllos les es imprescindible un cierto anclaje en lo real.

Desde esta perspectiva, es interesante notar que, a pesar de rodarse cuando sus protagonistas estaban aún en vida, *Night and Day* es mucho menos fiel en cuanto a los hechos – y la cronología – que *De-Lovely*.

En primer lugar, *Night and Day* ubica el primer encuentro entre Cole Porter y Linda antes de la Gran Guerra y en la casa de la madre de aquél, mientras que en realidad, como señala *De-Lovely*, se conocieron en París hacia el final de esa Guerra. En segundo lugar, y con el fin de evitar tensiones innecesarias, *Night and Day* presenta a Linda, no como una recién divorciada con un ex-marido abusivo, sino como una soltera joven y, al parecer, sempiternamente dispuesta a esperar a su

verdadero amor. En tercer lugar, la película de Michael Curtiz hace referencia a la probablemente ficticia idea de que Cole Porter luchó en la Gran Guerra, formando parte de la Legión Extranjera francesa, e ignora el hecho de que el compositor fue a París en 1917 en busca principalmente de nuevas experiencias personales, repartiendo diez años, tratados con gran esmero durante la primera parte de *De-Lovely*, entre la capital gala y Venecia antes de volver a los Estados Unidos. En cuarto lugar, *Night and Day* presenta a Cole Porter como herido de guerra, sugiriendo que su lesión real veinte años más tarde, a causa de su caída del caballo, representara el empeoramiento de una herida más heroica y preparándonos así para la última escena de la película, donde se compara a Cole favorablemente con soldados heridos que acaban de volver de la recién terminada Segunda Guerra Mundial. En quinto lugar, y otra vez en contraste con *De-Lovely*, *Night and Day* ignora el fundamental papel que desempeñó Linda en la ascensión al éxito de Cole a principios y a mediados de los años 20, dando a entender que la relación entre los dos no llegaría a florecer hasta después del éxito de Porter, y haciendo alarde también de problemas económicos del joven músico que, en realidad, eran inciertos, dado que, además de la de Linda, Cole Porter disponía de fortuna propia.

No obstante, la principal diferencia ‘objetiva’ entre las dos películas radica en el hecho de que *De-Lovely* trata de la homosexualidad de Porter, factor éste que *Night and Day* dejó escondido.

George F. Custen ha señalado que Cole Porter no tuvo ningún reparo en dejar que Warner Bros. interpretara como quisiera su vida, ya que él entendía muy bien los beneficios económicos que le traería la película resultante:

Well aware of the conventions of show business biographies, and experienced in financial negotiations concerning artistic properties, Porter, in order to make a more commercial film, was willing to sign away certain of his biographical rights. [...] Porter realized that the events of his life were not necessarily the same as a story of his life. The direct remuneration and untold free publicity such a film of his life would generate were worth the distortions of the strange concoction that was eventually made. (p. 119)

(Enteramente consciente de las convenciones pertenecientes a las biografías acerca del mundo del espectáculo y experimentado en las negociaciones financieras en el área de las propiedades artísticas, Porter, con el fin de hacer una película más comercial, estuvo de acuerdo en firmar la renuncia a ciertos derechos biográficos. [...] Porter era consciente de que los acontecimientos

de su vida no eran necesariamente lo mismo que una historia basada sobre su vida. La directa remuneración e incalculable publicidad gratuita que pudiera generar semejante película biográfica hicieron que valieran la pena las distorsiones de la extraña invención finalmente creada.)⁴

Con el formulario de cesión de derechos de Cole Porter en mano, sigue explicando Custen, los estudios Warner crearon un guión que, haciendo caso omiso de su fortuna personal, minimizó su pasado elitista y europeizado para contar en su lugar una inspiradora historia americana de lucha contra la pobreza y la adversidad, abandonando también, sobre todo, cualquier referencia a la homosexualidad de Cole Porter, al transformar su relación con Linda en un matrimonio clásicamente hollywoodiense que ayudaría a reforzar la imagen pública heterosexual que la misma pareja Porter estaba haciendo todo lo posible por cultivar.⁵

Desde esta perspectiva exclusivamente temática, por lo tanto, *Night and Day* y *De-Lovely* se impusieron objetivos muy diferentes, aun cuando, a la larga, como veremos, sus enfoques y los tonos que adoptan no resultan ser tan distintos.

Por su parte, *Night and Day* es una historia de éxito envuelta en una historia de amor, ya que presenta la ascensión de Cole Porter a la fama en el contexto más amplio de su relación con Linda.⁶ No hay duda de que esta relación se nos presenta como problemática, llevando a Linda a abandonar a Cole durante algunos años antes de su reunión apoteósica al final de la película, aunque los problemas que experimenta la pareja se muestran relacionados con la excesiva dedicación de Cole Porter a su trabajo y consecuentemente el poco tiempo que éste dedica a su mujer. Linda le llegará a abandonar debido a una razón poco convincente – el constante aplazamiento por parte de Cole de su viaje de placer a Europa – y, también de forma poco convincente, sólo volverá a verle después de las 28 operaciones que aquél sufrió a consecuencia de su caída del caballo; y es el coraje del compositor al afrontar el dolor físico y su larga convalecencia, más aun que la soledad causada por la ausencia de Linda, lo que crea la verdadera tensión emocional de la segunda mitad de la película. Y, sin embargo, a

⁴ Custen, *op. cit.*, p. 119.

⁵ *Ibid.*, pp. 118-125.

⁶ Esto, por lo menos, es lo que la película quiere hacernos ver. En realidad, por razones que trataré más adelante, *Night and Day* más bien termina siendo una historia de amor envuelta en una historia de éxito.

pesar de estas razones convencionales – aunque no del todo convincentes – que tratan el conflicto y la subsiguiente separación entre marido y mujer, la actuación de Cary Grant parece dejarnos entrever guiños hacia otras fuentes de tensión entre los dos, presentándonos a un Cole Porter que, primeramente, parece estar torturado más allá de la lógica de su papel, sobre todo en ciertas escenas clave, a la vez que mantiene una fría distancia para con Linda incluso en el momento culminante de su re-encuentro, mientras que, además, parece darles más importancia a sus amistades masculinas que a su propio matrimonio. En retrospectiva – aunque es posible que *De-Lovely* esté ejerciendo algún tipo de influencia anacrónica en este punto –, *Night and Day* da la impresión de estar menos seguro de las motivaciones de sus protagonistas y de ser más rico en ambigüedades de lo que a primera vista parece.

De-Lovely, mientras tanto, trata la homosexualidad de Cole Porter de forma abierta, mostrando su relación en París y Venecia con un bailarín de los Ballets Russes, su decisión de pasar una noche con uno de sus cantantes en Central Park en lugar de con Linda en la fiesta de celebración del estreno de su nuevo espectáculo, e incluso el chantaje al cual se ve sometido después de haber pagado por sexo en un bar homosexual de Hollywood. No hay duda de que este aspecto de la personalidad de Cole Porter se sitúa en el mismo corazón de la película. Su director, Irwin Winkler, ha dejado claro que *De-Lovely* es „a musical’ „a dramatic biography’ y „a love story’⁷ y, como biografía e historia de amor, el reto que se impone la película es el de comprender la relación entre Cole y Linda, el de intentar entender cómo consiguieron llevarse tan bien a pesar de la sexualidad de Cole, y cómo, según las palabras de éste, llegaron a formar un fuerte vínculo afectivo en base a una intimidad no sexual. Como explica Kevin Kline en „Making of *De-Lovely*’, una „featurette’ que aparece en el DVD de la película, „In one of our early conversations, Irwin [Winkler] said this is a love story, and it is a unique love story – about a gay man and the love of his life was a woman’ (En una de nuestras primeras conversaciones, Irwin Winkler dijo que ésta es una historia de amor, y una historia de amor única – que trata sobre un hombre gay

⁷ En „Making of *De-Lovely*’, una „featurette’ que aparece en el DVD de la película (Collector’s Edition), Irwin Winkler se pregunta „Is it a musical? It’s got 30 songs in it, it’d better be a musical. Is it a dramatic biography? It certainly is the story about a man’s life. Is it a love story? Yes, it is, it has all the ups and downs of a relationship. All said and done, there are no easy answers in this film and there is no easy answer to what the film is about’ (¿Es un musical? Tiene 30 canciones, así que más vale que sea un musical. ¿Es una biografía dramática? Es ciertamente la historia de la vida de un hombre. ¿Es una historia de amor? Sí que lo es, tiene todos los altibajos de una relación. Cuando esté todo dicho, no hay respuestas fáciles en la película y no hay ninguna respuesta fácil en cuanto al tema de la película.)

y el amor de su vida, que era una mujer). Y, sin embargo, a pesar de traer la compleja sexualidad de Cole Porter plenamente a la luz – y de no esconder la insensibilidad e incluso crueldad esporádica de su relación con Linda –, la película trata estos asuntos con tal tacto y decoro que ubican a *De-Lovely* en la misma tradición que *Night and Day*. Aunque vemos juntos a Cole Porter y al bailarín, es sólo cuando Cole, ya vestido, está a punto de dejar la habitación de su amante en Venecia. Mientras nos enteramos de su cita con el cantante en el parque, sólo vemos a los dos hombres fumando juntos en un carruaje. Y, aunque observamos los acontecimientos que dieron lugar al chantaje, sólo alcanzamos a ver a Cole Porter dando un casto beso a otro hombre en la puerta de un pequeño cuarto en el club. La homosexualidad, aunque abiertamente reconocida, se sugiere más que se presencia, y la mayoría de los encuentros está tratada de una forma musical o balética, al ritmo de una canción. Estas canciones, como el mismo Cole Porter admite en una ocasión, sí adquieren nuevos significados a la luz de tales asociaciones – especialmente ‘Night and Day’ con su referencia al oscuro aspecto del amor –, pero, en general, *De-Lovely* retiene una gran parte de la romantización e incluso sublimación típicas de los musicales producidos por Hollywood a lo largo de sus primeras décadas. Esta tendencia es visible también en el personaje de Linda, quien, a pesar de unas pocas sugerencias en cuanto a su motivación al casarse con Cole (su primer matrimonio abusivo, su deseo de triunfar junto con su nuevo marido), sigue siendo una musa abnegada y sacrificada, un papel muy difícil, como afirma Kevin Kline en ‘The Making of *De-Lovely*’, y además algo simplista, como atestigua el contraste entre la complejidad del personaje de Cole y la aparente transparencia del de Linda.

*

Una vez consideradas las diferencias temáticas entre las dos películas, estudiaremos el interesante contraste entre estos dos ejemplos de biopics musicales en lo concerniente a su forma y estructura.

Ambas películas se encuentran grandemente estilizadas, y mientras *Night and Day* pertenece a la gran tradición de musicales y biopics musicales de Hollywood, rigiéndose en gran medida por las convenciones que gobiernan estos géneros, *De-Lovely*, por su parte, rinde homenaje a la vez que juega con esa tradición, llamando, como veremos aquí, la atención del espectador hacia sus convenciones.

En este sentido, la película más reciente sólo puede funcionar plenamente en referencia a la más antigua, así que consideraré primero la forma y la estructura de *Night and Day* antes de centrarme en *De-Lovely*.

*

Bruce Babington y Peter Evans señalaron hace un cuarto de siglo que el clásico biopic musical de Hollywood tiene una cierta estructura subyacente, hecha de tres o cuatro movimientos que se suceden en el tiempo.

El primero de estos movimientos, la ‘Ascensión’ (Rise), cubre el período en que el protagonista lo arriesga todo en aras del éxito, sufre algún tiempo de prueba durante el cual su talento no recibe el reconocimiento que merece, se enamora y se casa, y finalmente logra el éxito profesional deseado. El segundo, el ‘Conflicto y/o Aflicción’ (Conflict and/or Affliction), relata el conflicto que experimenta el protagonista entre las exigencias de su arte y las de la vida, conflicto que pone en peligro su matrimonio y, a veces, su familia. El tercero, ‘Jubilación y Regreso’ (Retirement and Comeback), relata el retiro – o la caída – del mundo del espectáculo por parte del protagonista y su posterior vuelta a los escenarios. Y el cuarto, ‘Éxito y Reconciliación’ (Success and Reconciliation), muestra al protagonista logrando de nuevo, no sólo el éxito artístico sino también la reconciliación entre su arte y su vida privada.⁸

Después de presentar este modelo ideal del biopic musical, los comentaristas pasaron también a demostrar que *Night and Day*, con unas pocas variaciones, incluyendo el hecho de que Porter nunca se jubila y por lo tanto no pasa por el tercer movimiento señalado (Jubilación y Regreso), se asienta cómodamente dentro de este esquema.

En cuanto a la ‘ascensión’, la película nos muestra el rechazo por parte de Cole Porter de sus estudios universitarios y de una posible futura carrera como abogado, y su decisión de dedicarse a su música a tiempo completo. Su primer intento de triunfar en Broadway fracasa, y Cole se marcha a Europa para luchar con el ejército francés en la Gran Guerra, donde recibe una herida en las piernas. Aunque ya había conocido a Linda antes de irse a la Guerra y vuelve a encontrarse con ella,

⁸ Véase Babington and Evans, *op. cit.*, pp. 120-121.

fortuitamente, en un hospital militar en Francia, donde ella trabaja como enfermera y le cuida, Cole no se casa con ella en este momento sino que decide buscar el éxito musical sin ella en Nueva York. Después de luchar con sus problemas económicos, además de la presión que le imponen los productores para que escriba canciones más populares, Porter acaba encontrando su propia voz y, finalmente, el éxito. Sólo entonces – después de más de la mitad de la película – vuelve el compositor a encontrarse con Linda – otra vez fortuitamente, esta vez en Londres –, reanudando ambos su romance que culmina en su boda (acontecimiento que no presenciamos en la pantalla).

En cuanto al segundo movimiento, el conflicto y/o aflicción, ya hemos visto que el conflicto surge del hecho de que Cole Porter dedica toda su vida y energía a su música, dejando en segundo lugar su relación con Linda. Esta situación lleva a Linda a abandonar a Cole, quien, poco después, sufre otra aflicción a causa de su accidente de caballo y sus múltiples operaciones, lo que acaba reduciendo el apetito de éxito de Cole Porter.

Finalmente llegamos al cuarto movimiento, el del éxito y la reconciliación. El talento de Cole Porter es reconocido por su *alma mater*, la Universidad de Yale, donde, además de su renovado éxito como músico, Cole es capaz de probar a su público (recién salido de la Segunda Guerra Mundial) que sus heridas no han representado ningún obstáculo para triunfar en su carrera. Su actuación allí coincide con la vuelta de Linda de Europa y la reconciliación entre los dos, consiguiendo así al mismo tiempo tanto el renovado éxito artístico como el privado.

*

La película *Night and Day*, por lo tanto, corresponde, contribuyendo también a consolidarlas, a la forma y la estructura convencionales del biopic musical de Hollywood.

Existen, sin embargo, algunas variaciones importantes entre la película y el esquema ideal, sobre todo en la historia de amor entre Cole y Linda, las cuales, como ahora veremos, dan lugar a una cierta falta de tensión en la película.

La falta de participación por parte de Linda en la lucha de Cole por el éxito profesional y musical significa que, a la larga, la relación entre los dos carece de fuerza e incluso de credibilidad. Desde el principio de *Night and Day*, el personaje de

Cole Porter demuestra que su carrera musical y su vida sentimental pertenecen a dos mundos distintos, y, más allá de una pequeña referencia a una cierta falta de fondos, la película no acaba de explicar de forma convincente la razón tras su decisión de marcharse a Nueva York sin Linda al final de la Gran Guerra. Su dedicación a la música y su hambre de éxito en este momento de la película apuntan a la posterior separación del matrimonio, introduciendo la idea de que Cole seguirá priorizando su música sobre su relación amorosa. Lo cierto es que Linda nunca llegará a ser una pieza primordial en su vida, ya que se encuentra ausente durante la mayoría de la primera parte de la película y, cuando abandona a Cole a mediados de la segunda parte, su ausencia no parece afectarle demasiado, ya que es la lesión física y no la sentimental lo que más parece dolerle. Además de esto, vemos que, de todas las canciones presentes en la película, únicamente „Night and Day’ parece estar dedicada a Linda o hablar de ella.

Estos hechos dan origen a una cierta pobreza dramática en la película.⁹ La relación entre los dos protagonistas, supuesto centro de la película y consecuentemente de su música, nunca se presenta como fuerte o convincente. El conflicto establecido entre el trabajo y el amor carece de tensión y su resolución carece de convicción. Como consecuencia, la reconciliación final no es tan conmovedora ni tan creíble como podría y debería haber sido, creando incluso un cierto sentido de desorientación en el espectador, sobre todo en los momentos culminantes de la película. La última escena de *Night and Day*, acompañada por la inmensamente evocadora canción del mismo nombre, representa una clásica escena de reconciliación que une el renovado éxito profesional de Cole Porter con el re-encuentro con su amada. Es una escena altamente estilizada y convencional, con un constante vaivén entre los dos protagonistas, una deliberada aceleración en el montaje al acercarse los dos amantes, el uno al otro, el uso de primeros planos en el momento del abrazo, y el lento alejamiento de la cámara al final, con los movimientos de los actores y de la propia cámara coreografiados según el ritmo cambiante de la música. Y, sin embargo, la efectividad y la vitalidad de esta última escena se encuentran debilitadas por una cierta rigidez y torpeza que se aprecian sobre todo en la actuación

⁹ Para Orson Welles, una película sobre la vida de Cole Porter siempre carecería de tensión dramática, ya que, según el director estadounidense, la vida real del personaje no contenía ningún tipo de lucha. ‘What will they use for a climax?’, se preguntaba maliciosamente Welles, „The only suspense is – will he or won’t he accumulate \$10 million?’ (¿Qué usarán como climax? El único suspense es - ¿llegará o no llegará a acumular diez millones de dólares?). Sobre este punto, véase MCBRIEN, William: *Cole Porter. A Biography*, New York, Alfred A. Knopf, 1998, p. 290.

de Cary Grant. Mientras que Alexis Smith, la actriz que encarna al personaje de Linda, hace una casi excesiva demostración de la fuerza de sus emociones, Cary Grant, por su parte, aparece hosco y distante, incluso sombrío y enojado, sugiriendo no sólo una falta de química entre marido y mujer sino también un siniestro contraste entre las emociones de ambos. ¿Podría ser que Hollywood estuviera expresando aquí cierta ambivalencia hacia un compositor elitista, presentándole – y no por primera vez en la película – como un ser privilegiado, demasiado sofisticado, aun a veces frío y reprimido?¹⁰ Desde este punto de vista, es interesante notar que la película nos presenta a Cole Porter como un artista más de Broadway que de Hollywood, un estadounidense del este del país con actitudes y costumbres patricias y cuasi-europeas que contrastan con la espontaneidad más llana de los artistas y cantantes que le rodean. Parece como si Hollywood no se sintiera completamente cómodo con este personaje a veces casi antipático, hecho que ayuda a desestabilizar esta última escena de nuestra película. Lo cierto es que la actitud de Cary Grant-Cole Porter al final de esta escena no se explica claramente y deja al espectador inquieto y con la sensación de que esta reconciliación, por alguna razón poco clara, no es más que una reconciliación parcial, en un relato que no ha llegado a una verdadera resolución. Volveré a este asunto dentro de poco.

¹⁰ Como demuestra Peter Evans en su excelente estudio sobre Fred Astaire y *Top Hat*, el Hollywood de los años 30 admiraba cierto tipo de caballerosidad y sofisticación supuestamente europeas aunque, como en el caso de Astaire, a la vez celebraba el que se mezclaran estas cualidades con cierto tipo de llaneza y espontaneidad supuestamente americanas. Véase EVANS, Peter William: *Top Hat*, Chichester, Wiley-Blackwell Studies in Film and Television, 2010, pp. 19-25.



Cary Grant (Cole Porter) y Alexis Smith (Linda Lee Porter) en la última escena de *Night and Day* (Michael Curtiz, 1946).

*

¿Qué es lo que se puede decir del uso de la música, de las canciones, en esta narración de la vida de Cole Porter?

No hay duda de que las canciones que aparecen en la película hacen ostentación del gran talento de Cole Porter a través de una serie de actuacionesuntuosas y exuberantes. De hecho, *Night and Day* utiliza las canciones de Porter de un modo completamente clásico, siguiendo las convenciones del musical y del biopic musical del Hollywood de la época. La película incluye unas 25 canciones que irrumpen en la narración a intervalos más o menos regulares, abarcando desde las cancioncillas que escribió como estudiante de Yale antes de la Gran Guerra hasta sus mayores éxitos de los años 20 y 30. Algunas de estas canciones aparecen sólo en parte o simplemente como citas cortas, mientras que la mayoría se ve interpretada íntegramente. Y, como todos los biopics musicales, *Night and Day* presenta sus canciones con gran diversidad, según la función que desempeñan dentro de la narración.

Así, vemos, por un lado, el momento de composición de ciertas canciones, sobre todo el de dos de sus mayores éxitos, „Begin the Beguine’ y „Night and Day’, compuestas hacia el principio de la película, durante una batalla de la Gran Guerra y su estancia en un hospital militar respectivamente. Por otro lado, presenciamos el ensayo de muchas canciones a lo largo de la película, procedimiento que nos permite no sólo disfrutar de las melodías sino también adentrarnos en los proyectos de Cole Porter, sus encuentros con nuevos artistas e intérpretes, y las relaciones y tensiones que empiezan a surgir entre ellos. Y, finalmente, asistimos a la interpretación y representación de otras muchas canciones, a veces en las oficinas de posibles patrocinadores o productores y otras en los mismos teatros de Broadway, donde se trata bien de la búsqueda de fondos o de la producción de los espectáculos.

Aparte de las canciones que Cole Porter escribe en y para Yale, la película respeta poco la verdadera cronología de composición o de actuación. George F. Custen ha demostrado que los investigadores que trabajaban para los grandes estudios de Hollywood sabían perfectamente que una falta total de veracidad cronológica podía molestar al gran público de las películas, mientras que eran conscientes también de que en realidad primaban las exigencias argumentales sobre las cronológicas, aceptando e incluso apoyando el uso de una cierta licencia dramática.¹¹ *Night and Day*, por ejemplo, fija la fecha de composición de „Let’s do it’ y „You do something to me’ antes de la Gran Guerra en lugar de durante los años 20 para darnos así el placer de escuchar dos de los grandes éxitos de Cole Porter hacia el principio de la película. También nos presenta a Porter componiendo „Night and Day’ durante el curso de esa Guerra, esto es, unos 15 años antes de su composición real, para que esta canción quede asociada para siempre con su convalecencia y con el principio real de su relación con Linda.¹²

Además, existe una mayor concentración de los últimos grandes éxitos de Cole Porter en la segunda mitad de la película. En la primera mitad, más centrada en el tema de la lucha por la fama, hay una mayor variedad de canciones y también de lugares de actuación, desde las oficinas de los productores hasta una tienda de música. Y luego, justo en el momento que marca el ecuador de la película, presenciamos la primera actuación ininterrumpida de una canción („I’ve got you under my skin’), la

¹¹ Custen, *op. cit.*, p. 124.

¹² *Ibid.*, p. 124. Aun así, como intentaré demostrar dentro de poco, esta estrategia no llega a transformar a „Night and Day’ en una canción completamente adecuada para el momento culminante de la película.

primera canción que contemplamos como pura actuación, esto es decir, sin referencia alguna a lo que sucede fuera del escenario. Éste es el momento en que llega el verdadero éxito y desde este momento en adelante habrá cada vez más actuaciones de este tipo. Algunas mezclarán la actuación en escena con los acontecimientos que ocurren entre bastidores o entre el público, pero lo que a partir de este momento la película nos ofrece cada vez con más asiduidad es una celebración de las grandes canciones de Cole Porter, cada una con su decorado, su coreografía y producción individual.

*

Y esto, últimamente, es lo que nos ofrece *Night and Day*: una sucesión de grandes canciones. La historia de la ascensión de Cole Porter al éxito, de su relación con Linda y de su recuperación después de su accidente son elementos esenciales que dan forma y dirección a la narrativa de la película. Pero, a diferencia de un musical, donde los números suelen ampliar la historia, empujándola hacia adelante, las canciones de *Night and Day* no narran tal éxito, relación, o recuperación.

Ciertamente, la actuación de una canción en una tienda de música o en la oficina de un productor puede apuntarnos hacia la lucha de Cole Porter por su establecimiento como artista; además, el ensayo de una canción puede hablarnos de su relación cambiante con su música o con sus intérpretes; mientras que algunas representaciones incluyen reacciones desde fuera del escenario que pueden orientar los sentimientos de los espectadores en algún momento de la historia. Y, sin embargo, la película no usa las canciones en sí para hablarnos de la vida de Cole Porter. Las vivencias y las experiencias más importantes tienen lugar en los espacios narrativos que aparecen entre las canciones, y la principal orquestación de los sentimientos de los espectadores se lleva a cabo en la banda sonora que acompaña estos espacios narrativos.

En suma, las canciones de *Night and Day* no narran la historia de Cole y Linda: sus letras y su tono tienen poco o nada que ver con lo que está ocurriendo en cada momento de la película. Están presentes con el único fin de exhibir el talento del hombre cuya vida estamos siguiendo y de darnos el placer de escuchar una bella música y de presenciar unos números suntuosos. No cuentan la vida de Cole Porter de forma más sostenida o profunda, y, como consecuencia, la película se nos presenta

como una serie de arias independientes unidas por unos recitativos entretenidos, esto es decir, por los fragmentos supuestamente significativos de la vida que produjo aquellas maravillosas canciones.

*

La única excepción a esta regla general es la canción que da su nombre a la película, la evocadora e inquietante „Night and Day’. Esta canción, probablemente la de mayor éxito de Cole Porter, aparece en distintos momentos y formas a lo largo de la película para luego, como hemos visto, dar forma definitiva a su desenlace final. Aparece en los créditos que abren la película, presenciamos su supuesta creación y composición en el hospital militar, la vemos representada en un teatro londinense después de conseguir Cole el éxito y de volver a encontrar a Linda. Y su melodía actúa también como un *leitmotiv* que entra y sale de la banda sonora en momentos de fuerte emoción.

„Night and Day’ es, después de todo, una canción hipnótica y seductora que mezcla el tono mayor con el menor de formas realmente sorprendentes. Y su título y letras, como ahora veremos, hablan de obsesión, de pasión, del claroscuro del amor:

Like the beat, beat, beat of the tom tom
when the jungle shadows fall
like the tick, tick, tock of the stately clock
as it stands against the wall
like the drip, drip, drip of the rain drops
when the summer showers through
so a voice within me keeps repeating
you, you, you

Night and day you are the one
only you beneath the moon and under the sun
whether near to me or far it's no matter darling
where you are
I think of you
night and day

Day and night
why is it so
that this longing for you
follows where ever I go
in the roaring traffic's boom, in the silence of my lonely room

I think of you
night and day

Night and day
under the hide of me, there's an oh such a hungry yearning burning
inside of me
and this torment won't be through
till you let me spend my life making love to you
day and night, night and day

(‘Noche y día’

Como el pom pom pom del tam-tam
cuando las sombras de la jungla caen
como el tic tic tac del reloj de pie
altivo contra la pared
como el got got goteo de la lluvia
al llegar la tormenta de verano
así una voz dentro de mí
repite sin cesar
tú, tú, tú

Noche y día, sólo estás tú
sólo tú bajo la luna y bajo el sol
estés cerca o lejos, me es igual, amor mío,
dónde estés,
pienso en ti
noche y día

Día y noche
¿por qué será
que este deseo de ti
me sigue dondequiera que voy?
entre el rugido del tráfico, en el silencio de mi habitación solitaria
pienso en ti
noche y día

Noche y día
bajo mi piel hay tal hambrienta añoranza ardiendo
dentro de mí
y este tormento no acabará
hasta que me dejes vivir mi vida haciéndote el amor
día y noche, noche y día)

Esta canción, ‘Night and Day’, como ya hemos visto, acompaña el punto culminante de la película, y no hay duda de que consigue transmitir el sentimiento, el ambiente y el mensaje de tan importante momento para Cole y Linda. Pero, ¿cuál es,

exactamente, este mensaje? Las referencias dentro de la canción a añoranzas y anhelos parecen complementar lo que sucede en la pantalla. Y, sin embargo, en un momento de reunión y de reconciliación, escuchamos una canción que nos habla de obsesión, de deseos sexuales que persisten aun cuando el amado o la amada está ausente, de ambivalencia, de la luz pero también de la oscuridad, de la noche y no sólo del día. Su fuerza en *crescendo* ofrece un buen acompañamiento al gradual acercamiento físico entre Cole y Linda, y el hecho de que hayamos visto a Cole Porter componer esta canción en presencia de Linda significa que representa un punto de unión entre los dos. No obstante, en combinación con la extraña frialdad tan visible en la cara de Cole, esta canción parece sugerir preguntas que la misma película ha querido evitar, parece, en un momento de resolución, dejar ciertas cosas sin resolver...

*

Lo que posiblemente yace en el inconsciente de *Night and Day* – la homosexualidad de Cole Porter – salta a la luz en *De-Lovely* – aunque de forma controlada y decorosa.

Y, sin embargo, *De-Lovely* es una película sumamente compleja cuando se la considera desde la perspectiva formal y estructural.

Como el director Irwin Winkler deja claro en „Making of *De-Lovely*’, „We didn’t want it to be just a biographical film, a film where it’s one of those “OK and then he wrote...” and then you play another musical number. [...] We wanted to find a way to get into the story, into Cole Porter’s life, into Cole Porter’s head’ (No queríamos que fuese sólo que una película biográfica, una de esas películas que dicen “Muy bien, y luego escribió...” y seguidamente colocamos otro número musical. [...] Queríamos encontrar una forma de entrar en la historia, en la vida de Cole Porter, en la cabeza de Cole Porter.)

En realidad, mientras que *Night and Day* nos cuenta su historia de forma directa – aunque con la estilización típica de un clásico biopic musical de Hollywood –, *De-Lovely* nos sumerge desde el primer momento en una situación en la que no estamos completamente seguros de lo que estamos presenciando. La historia parece establecer un trasfondo faustiano – o, quizá, un recuerdo de *Un cuento de Navidad* de Charles Dickens. Al principio de la película, nos encontramos con un viejo Cole Porter que está tocando el piano en su casa y que recibe la visita de una figura oscura

y misteriosa, parte Mefistófeles, parte Espíritu de Navidades Pasadas, parte director de teatro. De pronto se encuentran los dos transportados, casi por magia, a un viejo teatro – el Teatro Wallace de Indiana, donde Cole había trabajado de niño – justo en el momento en que un espectáculo – o quizá el ensayo de un espectáculo – está a punto de comenzar. El personaje desconocido nos da a entender que éste va a ser el espectáculo de la vida de Cole Porter mientras nos percatamos de que el propio Cole Porter, sentado en el patio de butacas, es incapaz de comunicarse con los artistas que aparecen en el escenario, y que su misterioso compañero, sentado a su lado, es nada menos que el Arcángel Gabriel, llegado del cielo para acompañar a Cole en los últimos momentos de su vida mientras revisan ambos esa vida paso a paso. Reviviendo juntos la vida de Cole Porter en el momento inmediatamente anterior a la muerte de éste bajo la forma de una gran producción musical.

Así pues, el principio de la película nos deja a los espectadores con una pregunta inicial: ¿vamos a ser testigos de una recreación musical de la vida de Cole Porter, esto es decir, de la creación o el ensayo de un musical que va a contarnos esa vida, o vamos a presenciar una serie de recuerdos reales que van a ser representados para nosotros? La pregunta se vuelve más complicada aun cuando, como en el *Henry V* de Lawrence Olivier, comenzamos a viajar desde el escenario hacia lugares reales como París, Venecia, Nueva York o Hollywood, donde los acontecimientos presenciados – las supuestas vivencias reales de los protagonistas – son a menudo casi tan glamorosos y artificiales, teatrales y estilizados como los números musicales que están siendo representados en el escenario. Mientras tanto, volvemos regularmente a ese escenario original y a los dos hombres sentados en el teatro que van comentando sobre lo que tanto ellos como nosotros estamos viendo, observando la vida y forjando con ella un espectáculo, contemplando los recuerdos y transformándolos en arte.

Esta visión ambivalente de los recuerdos como algo real y creador a la vez, y este desdibujarse de las fronteras entre la vida y el arte, nos ofrecen ya una cierta perspectiva sobre la película, sobre la vida de Cole Porter, y también sobre la misma noción de lo que es un biopic musical. La película acentúa la creatividad, incluso la artificialidad, tanto de la memoria como de las biografías filmicas. Lo que vemos podría ser o no ser lo que pasó en la realidad. Lo que importa no es esto, sino el modo en que la vida va siendo convertida en una obra, en un espectáculo, y la forma en que este espectáculo puede, como consecuencia, contar la vida, organizándola y dotándole de forma y de significado. En este sentido, y a diferencia de *Night and Day*, *De-*

Lovely se convierte en un verdadero musical, ya que hace uso del poder creador de la memoria para transformar la vida en un espectáculo en que, como ahora veremos, las canciones desempeñan un papel primordial y sirven una función esencial.

*

Las canciones que aparecen en *Night and Day* sirven para informarnos sobre la vida de Cole Porter y, sobre todo, para hacernos recordar y apreciar la fuerza y la belleza de su obra musical. En *De-Lovely*, en cambio, las canciones sirven expresamente para contar la vida de Cole Porter – y lo hacen de un modo complejo y misterioso.

Al principio de la película, Cole le explica a Gabriel que sus canciones no necesariamente tienen que hacer referencia a ninguna persona en particular, mientras que, hacia el final, le dice a Linda que todas sus canciones hablan de ella. Estas dos perspectivas aparentemente contradictorias constituyen los dos polos entre los que transita *De-Lovely*. Por un lado, como con *Night and Day*, la película nos permite disfrutar de las canciones tal y como son en realidad: canciones de amor capaces de hablarnos directamente a todos. Por el otro, la película coloca y maneja sus canciones de manera que puedan llevar la narrativa que se desenvuelve delante de nuestros ojos. Desde tal perspectiva, desde la perspectiva del espectáculo basado en la vida de Cole Porter y producido por Gabriel, vemos el modo en que las canciones nacieron a partir de unas circunstancias específicas y cómo, por esta misma razón, son capaces de resumir, expresar y comentar esas circunstancias.

Esto no quiere decir, claro está, que la película sea veraz o fiel cuando cuenta su historia o hace uso de las canciones.¹³ En realidad, *De-Lovely* llega incluso a ser aun más artificial que el mismo *Night and Day*. Como su predecesora, juega con la cronología de las canciones, pero va mucho más allá de esta licencia dramática al colocar cada canción en un lugar y una secuencia específicos. En realidad, la película establece una relación sumamente literaria con las canciones, asegurándose en cada momento de que sus letras e incluso su tono – sobre todo sus frecuentes cambios entre

¹³ En el „Audio Commentary’ que realizan Irwin Winkler y Kevin Kline para el DVD de *De-Lovely* (Collector’s Edition), el director y el actor debaten la cuestión de la „veracidad’ de la película. Winkler afirma que „When you do a biography, Kevin, you have the opportunity to leave out certain facts that you don’t feel help tell your story or emphasise facts that you do feel help your story’ (Cuando haces una biografía, Kevin, tienes la oportunidad de omitir ciertos hechos que, a tu parecer, no ayudan a tu historia o de subrayar hechos que sí lo harán). Kline añade que la dialéctica entre Gabriel y Cole Porter trata la cuestión de „do you want reality, do you want to know how it was, or do we want to make it a good story?’ (¿queremos realidad, queremos saber cómo sucedió todo, o queremos crear una buena historia?).

el tono mayor y el menor – sean capaces de comentar lo que está sucediendo en las vidas de Cole y Linda o incluso explicar los acontecimientos o anunciar los que están a punto de suceder. Como ejemplos, se podría citar las palabras „To solve the riddle of married life’ (Para solucionar el acertijo de la vida de matrimonio) que acompañan a la pareja mientras bailan juntos durante su fiesta de boda, o el uso de la canción „What is this thing called love?’ (¿Qué es esto que se llama amor?) que suena de forma insistente a lo largo de la escena donde comienza la nueva vida de los recién casados.

Siguiendo estos métodos, *De-Lovely* transforma cada una de sus canciones – con su música, sus letras y su representación particulares – en una forma compleja e intrincada de contar la vida de Cole Porter. De hecho, podría decirse que la película está constituida por unos 30 números musicales, esto es, por unos 30 capítulos contruidos alrededor de otras tantas canciones. Algunas de estas canciones son introducidas por el diálogo entre Gabriel y el viejo Cole Porter, sentados ambos en el teatro, o por los acontecimientos que presenciamos en los espacios narrativos que las preceden; mientras que otras llenan todo el capítulo de principio a fin. Y todas y cada una constituyen los números del espectáculo que Gabriel y Cole Porter están ideando y dirigiendo.

*

Lo que marca el ritmo de la película es la variedad de formatos que caracterizan estos números musicales. Algunos habitan el mismo espacio y el mismo tiempo que la acción que presenciamos, tales como „De-Lovely’ y ‘Let’s Misbehave’, las canciones que oímos, respectivamente, durante la fiesta de boda de Cole y Linda en París y durante un baile de disfraces en Venecia. El más impresionante de los números musicales de esta índole es „Love for sale’, donde la llegada de Cole a un bar hollywoodiense y su encuentro allí con un joven prostituto están filmados en una sola toma y coreografiados al ritmo de la canción que está siendo interpretada por Vivian Green. Otros números, mientras tanto, se desplazan del ensayo o representación de una canción hacia otros acontecimientos que tienen lugar al mismo tiempo, tal como un particularmente melancólico „Begin the Beguine’, que viaja constantemente entre Cole, que está presenciando la representación de la canción en un teatro, y Linda, que está llorando en casa después de sufrir un aborto. Y, finalmente, otros números nos llevan sin cortes ni fisuras desde el ensayo de una canción hasta su representación,

como vemos en el caso de „Night and Day’, donde Cole Porter comienza orientando a un cantante de forma íntima para acabar observándolo mientras canta la canción delante de un teatro lleno de público, o en el de „So in love’, donde alternamos constantemente entre una actuación privada por parte de Cole Porter para Linda, ya enferma, y la actuación pública de la canción durante el estreno del musical al que pertenece.

*

El número más complejo de *De-Lovely*, en cuanto a su construcción y a la historia que cuenta, es probablemente „Let’s do it, let’s fall in love’, canción que pertenece al musical que lanzó a Cole Porter a la fama, *Paris* (1928), y que Irwin Winkler aprovecha para relatar el traslado de Cole y Linda de Venecia a Nueva York en 1927 o 28.

Esta canción, temáticamente importante, marca el momento en que Cole Porter renuncia a su vida de lujo para convertirse en un compositor profesional, abandonando Europa para volver a su Estados Unidos natal. Éste es el primero de dos traslados importantes que vemos en la película, siendo el otro, posteriormente, a la Meca del cine en Hollywood, e introduce el tema de un artista elitista que tiene que adaptarse, primero, a las exigencias de Broadway y luego, más tarde, al populismo de Hollywood. La canción que da forma y estructura a este número ha sido elegida porque su mezcla de cosmopolitismo europeo y campechanería americana, de referencias cultas y populares, y de sofisticación y picardía sin duda resumen los dos lados del arte de Cole Porter:

„Let’s do it, let’s fall in love’

And that's why birds do it, bees do it
Even educated fleas do it
Let's do it, let's fall in love

In Spain, the best upper sets do it
Lithuanians and Letts do it
Let's do it, let's fall in love

The Dutch in old Amsterdam do it
Not to mention the Finns
Folks in Siam do it - think of Siamese twins

Some Argentines, without means, do it
People say in Boston even beans do it
Let's do it, let's fall in love

Cold Cape Cod clams, 'gainst their wish, do it
Even lazy jellyfish, do it
Let's do it, let's fall in love

Electric eels I might add do it
Though it shocks 'em I know
Why ask if shad do it - Waiter bring me shad roe

In shallow shores English soles do it
Goldfish in the privacy of bowls do it
Let's do it, let's fall in love

The dragonflies in the reeds do it
Sentimental centipedes do it
Let's do it, let's fall in love

Mosquitoes, heaven forbid, do it
Soon as every katydid do it
Let's do it, let's fall in love

The most refined lady bugs do it
When a gentleman calls
Moths in your rugs do it
What's the use of moth balls

Locusts in trees do it
Bees do it
Even over-educated fleas do it
Let's do it, let's fall in love!

Let's do it, let's fall in love
Let's do it, let's fall in love!

(HAGÁMOSLO)

Y por eso lo hacen los pájaros, lo hacen las abejas
incluso las pulgas educadas lo hacen
hagámoslo, vamos a enamorarnos

En España, las más altas clases altas lo hacen
los lituanos y latvios lo hacen
hagámoslo, vamos a enamorarnos

Los holandeses de la vieja Amsterdam lo hacen
sin olvidarnos de los finlandeses

las gentes de Siam lo hacen – recuerden a los gemelos siameses

Algunos argentinos, sin recursos, lo hacen
se dice que en Boston hasta las alubias lo hacen
hagámoslo, vamos a enamorarnos

Las frías almejas del Cabo Bacalao, en contra de su voluntad, lo hacen
incluso las perezosas medusas lo hacen
hagámoslo, vamos a enamorarnos

Las anguilas eléctricas, debo añadir, lo hacen
aunque ya sé que les choca
por qué preguntar si los sábalo lo hacen – Camarero, tráigame
huevas de sábalo

En aguas poco profundas los lenguados ingleses lo hacen
los peces dorados en la intimidad de sus peceras lo hacen
hagámoslo, vamos a enamorarnos

Las libélulas de los juncos lo hacen
los sentimentales ciempiés lo hacen
hagámoslo, vamos a enamorarnos

Los mosquitos, Dios nos libre, lo hacen
tan pronto como cada “katydid”¹⁴ lo hace
hagámoslo, vamos a enamorarnos

Las más refinadas mariquitas lo hacen
a la llegada de un caballero
las polillas en sus alfombras lo hacen
para qué usar bolas de naftalina

Las langostas de los árboles lo hacen
las abejas lo hacen
hasta las primorosamente educadas pulgas lo hacen
hagámoslo, vamos a enamorarnos

Hagámoslo, vamos a enamorarnos
hagámoslo, vamos a enamorarnos)

Ésta es la rica y efervescente canción de la cual se sirve *De-Lovely* para contar el traslado de Cole y Linda desde Europa a los Estados Unidos de América. Su puesta en escena en esta película es de similar riqueza estética, ofreciéndonos un buen ejemplo

¹⁴ Una referencia a la protagonista de una serie de novelas para niños escritas en el siglo diecinueve por la estadounidense Susan Coolidge, la mayoría de las cuales contenían en su título las palabras *What Katy Did* (Las cosas de Katy).

de la complejidad de los números que aparecen en *De-Lovely* y del estilo narrativo de la película.

Aparte de los primeros momentos preparatorios, la canción estructura la totalidad de este capítulo-número. Cuando la voz de Alanis Morissette sustituye a la de Cole Porter, 'Let's do it' comienza a acompañar e ilustrar la salida de la joven pareja de Venecia y su llegada a la Nueva York de los años 20, cuya vitalidad se representa a través del tradicional blanco y negro de las películas de la época. Presenciamos los preparativos del nuevo apartamento y también el trabajo de Cole mientras éste compone su música y busca, elige y entrena a la cantante que acabará interpretando la canción que estamos oyendo. El ensayo luego se funde con la actuación mientras el blanco y negro cede al color del espectáculo, el primer gran éxito en la carrera de Cole Porter.

La compresión de un largo período de tiempo en la duración de una sola canción explica la economía y energía de la narración en este punto de la película, mientras que la concisión temática es igualmente impresionante. Para empezar, el decorado del escenario del teatro neoyorquino, con su Torre Eiffel hecha de luces, subraya la vuelta a casa de un Cole Porter que se ha traído consigo a Europa, contenida ahora en la sofisticación y ebullición del arreglo y letras de sus canciones. Por otra parte, el tema de „Let's do it, let's fall in love' capta a la perfección la embriagadora relación entre Cole y Linda y la euforia de su primer éxito musical, aunque la picardía y los *doubles-entendres* de la letra apunten también a las realidades sexuales escondidas bajo una superficie convencional y romántica. La coreografía de la actuación, y particularmente el momentáneo acercamiento entre dos bailarines masculinos y su fugaz mirada de atracción y deseo, nos recuerda que, aunque el traslado a Nueva York bien puede significar un nuevo principio para la pareja, Cole no ha dejado atrás sus complejas necesidades sexuales.



Alanis Morissette canta „Let's do it, let's fall in love' en *De-Lovely* (Irwin Winkler, 2004).

*

Tal forma narrativa combina vida y música de manera extremadamente compleja y artificiosa. Del mismo modo que *Night and Day*, *De-Lovely* nos muestra su artificialidad y su artificio. La película de Michael Curtiz cuenta una historia convencional de amor y de éxito como pretexto para exhibir una serie de canciones altamente populares, mientras que *De-Lovely* trabaja dentro de la misma tradición al relatar una historia también de amor y éxito que, a diferencia de *Night and Day*, no avanza hacia una resolución sino que se centra en una situación amorosa casi irresoluble que acaba con la muerte de los dos protagonistas.

No obstante, el artificio de *De-Lovely* llega mucho más lejos que el de *Night and Day*, ya que la película más reciente recurre al poder creador de la memoria, primeramente, para mostrarnos la transformación original de la vida en arte y, en segundo lugar, para demostrar cómo puede el arte ser reunido y estructurado para contar la vida. Los números del musical que está tomando forma delante de nuestros ojos se mantienen unidos gracias a este concepto y a la presencia en pantalla del Arcángel Gabriel y del viejo Cole Porter quienes, juntos, observan, eligen y comentan el material recordado para luego darle la forma específica de una serie de canciones. El resultado nos recuerda a lo que para Jorge Luis Borges era la „causalidad mágica’,¹⁵ esto es decir, en este contexto por lo menos, una vida que, en el momento

¹⁵ Véase BORGES, Jorge Luis: „El arte narrativo y la magia’, en *Discusión*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, pp. 71-79 (p. 79).

de su desaparición, es capaz de cobrar una dirección y un significado incognoscibles hasta ese punto.

En suma, *De-Lovely* no tiene pretensiones de objetividad o de verosimilitud, y, en vez de esconderlo, hace ostentación del hecho de que el acto de relatar es una empresa artística y que todos los biopics – y especialmente los biopics musicales – son creaciones convencionales y artificiales.

Al demostrar la fluidez de las fronteras entre una vida y una canción, un ensayo y una actuación, lo recordado y lo real, la realidad y la ficción, la persona y el personaje, *De-Lovely* nos hace tomar conciencia de la esencial artificialidad de la canción, del espectáculo, de la actuación, del personaje, de la película, sin que esto implique que la película sea incapaz de informarnos acerca de la vida de Cole Porter y de la vida misma. En realidad, es precisamente la actitud artificiosa y lúdica de *De-Lovely* lo que le permite hablarnos de forma tan profunda y conmovedora de la inspiración, de la memoria y la creatividad, y de la transformación de la vida en arte y del arte en vida.

BIBLIOGRAFIA

- ❖ BABINGTON, Bruce and EVANS, Peter William: *Blue Skies and Silver Linings. Aspects of the Hollywood Musical*, Manchester, Manchester University Press, 1985.
- ❖ BORGES, Jorge Luis: „El arte narrativo y la magia’, en *Discusión*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- ❖ CUSTEN, George F.: *Bio / Pics. How Hollywood Constructed Public History*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1992.
- ❖ *De-Lovely*, dir. Irwin Winkle, MGM/United Artists Films Inc., 2004.
- ❖ EVANS, Peter William: *Top Hat*, Chichester, Wiley-Blackwell Studies in Film and Television, 2010.
- ❖ MCBRIEN, William: *Cole Porter. A Biography*, New York, Alfred A. Knopf, 1998.
- ❖ *Night and Day*, dir. Michael Curtiz, Warner Bros., 1946.